

Koningen en nationale musea in Nederland: Lodewijk Napoleon (1806-1810), Willem I (1814- 1840) en Willem II (1840-1849)*

Ellinoor Bergvelt

De Nederlandse nationale kunstmusea zijn anders dan die in andere Europese landen, al is het maar omdat we er hier twee hebben: één in Amsterdam, namelijk het Rijksmuseum (oorspronkelijk geopend in Den Haag in 1800) en één in Den Haag, het Koninklijk Kabinet van Schilderijen, beter bekend als het Mauritshuis (gesticht in 1816).¹ Dat is een fraaie weerspiegeling van de machtsverhoudingen van vóór 1795, het einde van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden, en gedurende de Franse Tijd (1795-1813). Aan de ene kant zien we de oorspronkelijke Oranjecollectie in het Haagse Mauritshuis en aan de andere kant het Amsterdamse museum dat teruggaat op een patriottisch besluit van de Bataafse Republiek uit 1798. Lodewijk Napoleon verplaatste deze instelling in 1808 van Den Haag naar Amsterdam en breidde de collectie uit met vele aankopen. Bovendien zorgde hij ervoor dat de zeven belangrijkste schilderijen uit het Amsterdamse kunstbezit als bruikleen in de nationale collectie werden opgenomen. Dit had tot gevolg dat onder meer Rembrandts *Nachtwacht* en zijn *Staalmeesters* in Lodewijks Koninklijke Museum belandden. Deze zeven Amsterdamse bruiklenen werden in 1885 bij de opening van het nieuwe Rijksmuseum nog aanmerkelijk uitgebreid met andere stedelijke schilderijen,

*Met hartelijke dank aan Matthijs Jonker.

¹ Dit artikel is gebaseerd op de handelsuitgave van mijn proefschrift, E. Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)* (Zwolle 1998); E. Bergvelt, 'Great Narratives or Isolated Statements? History in the Dutch National Museums (1800–1887)' in: D. Poulot, F. Bodenstein en J.M. Lanzarote Guiral ed., *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen* (Paris 28 June – 1 July en 25–26 November 2011)

http://www.ep.liu.se/ecp_article/index.en.aspx?issue=078;article=010 (online sinds 30 oktober 2012); E. Bergvelt en C. Hörster, 'Kunst en publiek in de Nederlandse rijksmusea voor oude kunst (1800-1896). Een vergelijking met Bennetts *Birth of the Museum*', *De Negentiende Eeuw* 34 (2010) 3 (speciaal nummer *Druk bekeken: collecties en hun publiek in de 19de eeuw*) 232-248.

Leidschrift, jaargang 34, nummer 1, januari 2019

beelden en andere objecten. Vele van deze kunstwerken bevinden zich nog steeds als bruikleen in het museum; ze zijn nog altijd Amsterdams bezit.² Zij bepalen tot op de dag van vandaag in hoge mate het beeld van de ‘nationale schatkamer’ in Amsterdam. Er is dan ook wat voor te zeggen om het Rijksmuseum de ‘Amsterdamse schatkamer’ te noemen. Om kort te gaan: in Den Haag Oranje en in Amsterdam de tegenstanders van Oranje, deze laatsten waren achtereenvolgens de stad Amsterdam en haar regenten, de patriottische Bataafse Republiek en Lodewijk Napoleon, de Franse koning.

Sinds de stichting van het gezamenlijke koninkrijk in 1815 heeft koning Willem I op alle mogelijke terreinen ernaar gestreefd om de eenheid tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden te bevorderen. Op het gebied van de nationale musea voor beeldende kunst heeft hij dat echter nagelaten. Het had voor de hand gelegen om, net als in andere Europese landen, één centraal gelegen nationaal museum te stichten. In plaats daarvan liet hij het Koninklijke Museum van Lodewijk Napoleon in Amsterdam, hernoemde het tot ’s Rijks Museum en liet het onderbrengen in het Trippenhuys aan de Kloveniersburgwal, op dat moment het grootste pand aan de Amsterdamse grachten. De stedelijke musea in Antwerpen en Brussel liet hij ongemoeid.³ Daarentegen stichtte Willem I een tweede nationaal kunstmuseum, gebaseerd op de voormalige stadhoudelijke schilderijencollectie, die na het vertrek van de Oranjes in 1795 naar Engeland was genationaliseerd. Dat werd het Koninklijk Kabinet van Schilderijen, dat later de naam van Mauritshuis kreeg naar het gebouw waarin het in 1822 werd ondergebracht. In het Noorden waren dus twee nationale musea waar schilderijen getoond werden en in het Zuiden twee stedelijke musea met hetzelfde doel. Later in de eeuw heeft niemand in Den Haag of in de Nederlandse pers ooit gesuggereerd de collecties samen te voegen.

² Het Amsterdams Historisch Museum (nu Amsterdam Museum) werd pas in 1926 opgericht en ondergebracht in de Waag op de Nieuwmarkt. Bij de verplaatsing naar het voormalige Burgerweeshuis aan de Kalverstraat in 1975 werd een reeks schilderijen uit het Rijksmuseum teruggegeven aan de stad. Zie: N.E. Middelkoop, ‘Schilderijen voor het nieuwe Amsterdams Historisch Museum. De bijdrage van het Rijksmuseum’, *Jaarboek Amstelodamum* 93 (2001) 62-89.

³ E. Bergvelt, ‘Koning Willem I als verzamelaar, opdrachtgever en weldoener van de Noordnederlandse musea’ in: C. Tamse en E. Witte ed., *Staats- en natievorming in Willem I’s koninkrijk* (Brussel 1992) 261-285; Bergvelt, *Pantheon*, 88-96.

Bovendien is de huidige nadruk op het eigen nationale erfgoed in onze beide nationale musea nogal uitzonderlijk in vergelijking met de internationale collecties in de Londense National Gallery, het Parijse Louvre of het Prado in Madrid. Het lijkt of men in Nederland alleen in het eigen nationale erfgoed geïnteresseerd was. Van deze Nederlandse eigenaardigheden wat betreft de nationale kunstmusea wordt in dit artikel de achtergrond geschetst en vooral de rol van de eerste drie Nederlandse koningen wordt daarbij belicht. Het doen, maar vooral ook het laten, van deze drie koningen zijn bepalend geweest voor hoe het Rijksmuseum en het Mauritshuis er nu uitzien. Na de grondwetswijziging van 1848 werd het museumbeleid door de museumdirecties en het ministerie in Den Haag bepaald. De rol van de koningen in de musea was sindsdien uitgespeeld.

Ontstaan van nationale musea

Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw werden vooral in verschillende Duitssprekende landen en Frankrijk al langer bestaande en al eeuwen gegroeide vorstelijke collecties opengesteld voor het publiek en omgevormd tot openbare nationale musea. Dat gebeurde bijvoorbeeld in Wenen, Parijs en München. Hier komen we bij een derde punt waarin Nederland uitzonderlijk was, want terwijl in andere Europese landen de vorstelijke collecties met de bijbehorende vorstelijke titel van vader op zoon werden doorgegeven, was dat in Nederland niet het geval. Hier hadden ook dochters recht op een erfdeel. Zo kon het gebeuren dat de kunstcollectie die door stadhouder Frederik Hendrik en zijn vrouw Amalia van Soms bijeen was gebracht met hun dochters verdween naar de verschillende Duitse vorstendommen van hun respectieve echtgenoten.⁴ In de achttiende eeuw begon stadhouder Willem IV als particulier opnieuw een kunstcollectie aan te leggen, die geërfd werd door zijn zoon, stadhouder Willem V.

In 1774 stelde ook Willem V zijn privé-kunstcollectie open in een speciaal daarvoor gebouwde galerij op het Buitenhof in Den Haag.⁵ Dichtbij, op de tweede verdieping van het Stadhoudersplein bij het Binnenhof,

⁴ P. van der Ploeg en C. Vermeeren e.a., *Vorstelijk verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia* (Zwolle 1997).

⁵ Wat tentoongesteld werd, was de particuliere collectie van Willem V en niet een collectie die hoorde bij de titel van stadhouder van de Zeven Verenigde Nederlanden.

was eveneens de stadhouderlijke, internationaal befaamde, natuurhistorische collectie te zien.⁶ Deze was beroemder dan de schilderijencollectie. Het topstuk in de kunstgalerij van Willem V was indertijd *De Stier* van Paulus Potter, aangekocht in 1749 door Willem IV. De galerij was gratis toegankelijk, maar alleen tussen de middag open.⁷ Al spoedig kwam er een einde aan dit eerste openbare kunstmuseum in Nederland, toen de Franse legers in 1795 de stadhouderlijke schilderijen meenamen naar Parijs. Inmiddels waren die genationaliseerd en dus geen stadhouderlijk bezit meer.⁸ Daar werden ze tentoongesteld in het Louvre, tussen de roofofbuit uit andere Europese hoofdsteden, zoals Kassel en Rome.⁹ Dat duurde tot na de Slag bij Waterloo in 1815. Vanaf toen probeerden de verschillende landen hun collecties terug te krijgen van de overwonnen Fransen, met wisselend succes. Zo kwam maar een deel van de voormalige stadhouderlijke schilderijen terug.¹⁰ De natuurhistorische collecties bleven in Parijs, inclusief de olifanten wier problematische reis naar Parijs geruime tijd had gevergd en die inmiddels daar al overleden waren.¹¹ De teruggekeerde schilderijen

⁶ B.C. Sliggers en A.A. Wertheim ed., *Een vorstelijke dierentuin. De menagerie van Willem V/Le zoo du prince. La ménagerie du stathouder Guillaume V* (Zutphen 1994). In deze publicatie worden ook de andere natuurhistorische collecties behandeld.

⁷ C.W. Fock, 'De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (I)' en 'Catalogus van het Kabinet Schilderijen van Zijne Doorl: Hoogheid den Heere Prince van Orange en Nassau in 's Gravenhage', *Antiek* 11 (1976/1977) 113-137 en 161-176.

⁸ Later werd Willem I daarvoor schadeloos gesteld door een zeer hoog salaris van 2,4 miljoen gulden per jaar, of zoals J.Z. Mazel, de directeur van het Mauritshuis in 1844 het formuleerde: 'Uit dit een en ander vermeen ik (...), te mogen afleiden dat de bezittingen & goederen door Z.D.H. Prins Willem V achtergelaten, het eigendom van den Staat zyn geworden en dat zulks is bevestigd door de later daarvoor toegekende schadeloosstelling', conceptbrief, Mazel aan Min.

Binnenlandse Zaken, 19/3/1833, zoals geciteerd in Bergvelt, *Pantheon*, 309 (n. 21).

⁹ Na twee eeuwen is deze galerij gereconstrueerd en nu open als Galerij Prins Willem V; deze geeft een goed beeld van een achttiende-eeuws museum, ook al ontbreken de toenmalige topstukken omdat deze nu als onderdeel van de collectie van het Mauritshuis daar worden getoond. Zie: <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/ontdek/galerij-prins-willem-v/>, geraadpleegd 15 september 2018.

¹⁰ Fock, 'De schilderijengalerij van Prins Willem V' en 'Catalogus'.

¹¹ M. Lemire, 'Frankrijk en de verzamelingen van stadhouder Willem V van Oranje/La France et les collections du stathouder Guillaume V d'Orange', in: Sliggers en Wertheim, *Een vorstelijke dierentuin*, 87-114, 119-120.

hadden in de verschillende landen invloed op de stichting van nieuwe nationale musea in die landen.¹²

De Bataafse Republiek (1795-1806)

Vóór 1795 bestond er in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden geen centraal gezag, maar dat veranderde tijdens de Bataafse Republiek. Voor 1795 was het culturele leven stedelijk georganiseerd geweest – elke stad met ook maar een beetje ambitie had bijvoorbeeld een stadstekenacademie. Een landelijke, eventueel vorstelijke (in dit geval stadhouderlijke) academie bestond hier niet. Dat was in andere Europese landen wel het geval. Tijdens de Bataafse periode werden de eerste nationale culturele instellingen gesticht, zoals de Nationale Bibliotheek en het eerste nationale kunstmuseum, de Nationale Konst-Gallerij. Die laatste werd in 1800 in Huis ten Bosch bij Den Haag gehuisvest, een voormalig Oranjepaleis. Het initiatief kwam van een burger, namelijk de *Agent (Minister) van Finantiën*, Alexander Gogel (1765-1821). Deze vond het beschamend tegenover het buitenland dat men bezig was de resten van de genationaliseerde verzamelingen van de Oranjes te veilen – de mooiste stadhouderlijke collecties op het gebied van kunst en natuur waren immers door de Franse troepen mee naar Parijs genomen. Op die manier werd het nationale erfgoed verkwanseld, zo vond hij. Daarom stelde Gogel zijn medeministers voor om op te houden met het veilen van het Oranjebezit en de rest van de kunstwerken uit de Oranjepaleizen bijeen te brengen in een nieuw te stichten nationale kunstinstelling.

Gogels voorstel werd gerealiseerd: de Nationale Konst-Gallerij werd in 1800 geopend. Er waren toen 192 schilderijen te zien.¹³ Ondanks de suggestie die deze naam wekt, was niet alleen kunst, maar ook geschiedenis het onderwerp van dit eerste Nederlandse museum; voor beide thema's werden aparte kamers ingericht. Ook was er een 'Italiaansche' kamer, waar de weinige buitenlandse schilderijen te zien waren. Het doel van de historische afdeling van het museum was de Bataafse burgers navolgenswaardige voorbeelden van deugdzaamheid uit het verleden voor

¹² E. Bergvelt, D.J. Meijers, L. Tibbe en E. van Wezel ed., *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe, 1794-1830* (Berlijn 2009; *Berliner Schriften zur Museumskunde*, 27).

¹³ Bergvelt, *Pantheon*, 389 (Bijlage XIIa).

te houden (zoals Jacoba van Beieren of Michiel de Ruyter); de kunstafdeling moest kunstenaars artistieke modellen bieden. Overigens moest er wel betaald worden voor het bezoek aan het museum in Huis ten Bosch, door de kunstenaars meer dan het gewone publiek. Gewone bezoekers moesten 30 cent betalen, later 55 cent; kunstenaars die kopieën wilden komen maken 60 cent: een vroeg voorbeeld van het profijtbeginsel.

Omdat de Bataafse Republiek erg arm was (er moesten toch wel erg veel Nederlandse guldens aan de Franse zusterrepubliek worden afgedragen), konden er maar mondjesmaat aankopen worden gedaan, zowel op het gebied van geschiedenis als op het gebied van kunst. Men streefde ernaar de inhoud van dit museum aan te passen, vooral omdat deze nogal Oranjegekleurd was. Afgezien van de ‘neutrale’ decoratieve schilderijen, zoals stillevens en landschappen, waren er vele portretten van de Oranjes zelf en hun medestanders achtergebleven, zoals reeksen admirala's en generaals. Bovendien eindigde de verplichte rondleiding door het museum in de Oranjezaal, het uitbundige middelpunt van Huis ten Bosch, door Amalia van Solms opgericht als gedenkteken voor haar overleden echtgenoot, stadhouder Frederik Hendrik. Het was wat ironisch dat dit Bataafse museum voornamelijk eer bewees aan het ancien régime. Vijanden van Oranje, per definitie de helden van de Bataafse Republiek, waren niet vertegenwoordigd.

Uit de eerste aankoop bleek dat men dat wilde rechtzetten. Het schilderij *De bedreigde zwaan* (afb. 1) door Jan Asselijn (ca. 1610-1652) stelde volgens de heersende opinie raadpensionaris Johan de Witt voor. Deze was in een van de stadhouderloze tijdperken (1653-1672) de machtigste man van de Republiek geweest. De vervaarlijke zwaan op het schilderij was bezig zijn nest met een ei te verdedigen tegen een blaffende hond. Ter verduidelijking stond onder de zwaan DE RAAD-PENSIONARIS, op het ei stond HOLLAND en boven de blaffende hond DE VIAND VAN DE STAAT. De geleerden waren het niet over eens of deze ‘viand’ nu Engeland of Oranje moest voorstellen, of misschien wel beide. Later bleek dat deze bijschriften achttiende-eeuwse inventies waren geweest. De schilder Asselijn had zijn schilderij nooit als allegorie op de raadpensionaris bedoeld kunnen hebben, omdat hij was overleden voordat Johan de Witt raadpensionaris werd. Deze eerste aankoop was overigens tamelijk goedkoop geweest, maar 100 gulden. Dat was het geval omdat het hier een historische aankoop

betrof.¹⁴ Als het om schilderijen ging die om artistieke redenen werden verworven, werd er aanzienlijk meer betaald. Dat bleef de hele negentiende eeuw zo. Ook al was er weinig geld, toch werd er in de Bataafse periode naar gestreefd ook kunst aan te kopen. Uiteindelijk werden er 129 schilderijen verworven, waarvoor samen 64.000 gulden is betaald (gemiddeld 525 gulden).¹⁵ Omdat aan duurdere buitenlandse kunst niet te denken viel in deze financieel benarde tijden, werd er onder meer gezocht naar een goedkope Rembrandt en een goedkope Rubens.¹⁶ In 1801 kwam een 'Rembrandt' (nu Carel Fabritius) met *De ontthoofding van Johannes de Doper* voor 775 gulden in de collectie; *De Nijlpaardenjacht* van 'Rubens' (nu kopie naar Rubens) kostte in 1804 3.300 gulden. Dit prijsverschil is exemplarisch voor de waardering die toen en vele jaren daarna aan beide kunstenaars werd toegekend. De Rembrandtwaardering is een product van later tijd; tot diep in de negentiende eeuw werd Rubens als een grotere kunstenaar beschouwd dan Rembrandt, ook in de Noordelijke Nederlanden. Er werd, waar het kunst betrof, dus niet erg gelet op de landsgrenzen van dat moment. Algemeen dacht men dat de kunst uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden tot één cultuurgebied behoorde, zowel in de handboeken met biografieën over Noord- en Zuid-Nederlandse kunstenaars als in de musea.¹⁷

¹⁴ Overigens werd het schilderij in 1804 uit de historische zaal gehaald en geplaatst bij de andere dierstukken zoals die van Hondecoeter en Weenix in het 'Tweede Cabinetje'. Zie: E.W. Moes en E. van Biema, *De Nationale Konst-gallery en het Koninklijk Museum. Bijdrage tot de geschiedenis van het Rijksmuseum* (Amsterdam 1909) 70-71. Had het toen zijn historische betekenis verloren voor de toenmalige museumdirectie?

¹⁵ Bergvelt, *Pantheon*, 40, 390 (Bijlage XIIB).

¹⁶ Een dure Rembrandt was op dezelfde veiling te koop als waar Asselijns *Zwaan* was verworven, namelijk de *Scheepsbouwmeester en zijn vrouw* die 8.050 gulden opbracht; via Parijs is dit schilderij in de Engelse Royal Collection terechtgekomen. Zie: RKD, no. 35465, geraadpleegd 15 september 2018.

¹⁷ Vanaf Karel van Mander in 1604 (*Schilder-boeck*) tot en met het handboek van Chr. Kramm, *De Leven en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders (...)*, (6 dln; Amsterdam 1857-1864) werden Noord en Zuid samen behandeld; pas later kwam het onderscheid tussen Nederlandse/Hollandse en Belgische/Vlaamse kunst.



Afb. 1: Jan Asselijn (ca. 1610-1652), *De bedreigde zwaan*; later opgevat als allegorie op Johan de Witt, olieverf op doek, Rijksmuseum Amsterdam, SK-A-4; in 1800 aangekocht voor 100 gulden.

Er waren verschillende machtswisselingen in deze turbulente tijden. Een hield in dat er een raadpensionaris werd benoemd, Rutger Jan Schimmelpenninck (1805-1806). Deze wilde resideren in Huis ten Bosch en dus diende de Nationale Konst-Gallerij daaruit te verdwijnen. Dientengevolge werden de kunstobjecten overgebracht naar de galerij op het Buitenhof in Den Haag. Daar waren voorheen de schilderijen van de voormalige stadhouder te zien geweest, toen daar het eerste kunstmuseum van Nederland functioneerde. De stadhoudelijke schilderijen zouden nog

zo'n tien jaar in het Louvre blijven hangen voordat ze, zoals al vermeld deels, terugkeerden naar Den Haag.¹⁸

Lodewijk Napoleon (1806-1810); onderdeel van het Franse Keizerrijk (1810-1813)

De eerste koning die zich met de nationale kunstcollectie ging bemoeien was Lodewijk Napoleon, die in 1806 door zijn broer naar het noorden werd gestuurd om daar koning van Holland te worden. De nationale collectie kunst en geschiedenis die, ondanks de aanwinsten tijdens de Bataafse Tijd, nog steeds wat schamel te noemen was, verplaatste hij naar Amsterdam. Dat gebeurde pas nadat Lodewijk, na veel aarzelen, eerst had besloten dat toch Amsterdam de hoofdstad zou worden (en niet Utrecht of Den Haag). Daarna werd het voormalige Amsterdamse stadhuis tot Koninklijk Paleis omgevormd. Op de tweede verdieping van dat paleis werd in 1808 het grootste deel van de Haagse collectie ondergebracht.¹⁹ Het werd een Koninklijk Museum; het was gratis toegankelijk.²⁰ Lodewijk Napoleon breidde de collectie op grote schaal uit, waardoor de nadruk op de Nederlandse (en Vlaamse) Gouden Eeuw kwam te liggen. Twee belangrijke collecties liet hij aankopen voor meer dan 200.000 gulden; er zijn zo'n 225 schilderijen verworven voor gemiddeld 800 gulden, een stuk duurder dan onder de Bataafse Republiek. Zo kwamen schilderijen van Jan Steen en Gerard ter Borch in het museum. Het duurste schilderij dat onder Lodewijk Napoleon werd aangekocht was *De avondschoon* van Gerard Dou (17.500 gulden in 1808). Dit was kenmerkend in de tijd vóór het impressionisme: Leidse fijnschilders als Dou waren sinds de achttiende eeuw bijzonder populair in heel Europa. Schilderijen van buitenlandse meesters, zoals Rafaël, Domenichino, Murillo en Poussin – die Lodewijk Napoleon ook had kunnen kopen toen hem de collectie van zijn broer Lucien Bonaparte werd aangeboden – achtte hij te duur: hij gaf liever miljoenen uit aan de inrichting van de verschillende Koninklijke Paleizen naar de laatste Franse

¹⁸ Zie noot 10.

¹⁹ De rest bleef achter in Den Haag en is uiteindelijk voor het merendeel in het Mauritshuis terechtgekomen. Zie: Moes en Van Biema, *De Nationale Konst-gallery*, 135-140.

²⁰ Het Rijksmuseum bleef tot in de twintigste eeuw gratis toegankelijk. Zie over het Koninklijk Museum in het algemeen: F. Grijzenhout, *Een Koninklijk Museum. Lodewijk Napoleon en het Rijksmuseum 1806-1810* (Zwolle/Amsterdam 1999).

mode. Daardoor heeft het Amsterdamse Koninklijke Paleis wel prachtig meubilair in de Franse Empirestijl, maar het Rijksmuseum geen Rafaëls of Poussins.

Lodewijk Napoleon nam verschillende maatregelen om het culturele leven centraal te organiseren, geheel naar Frans voorbeeld. Zo werd de Prix de Rome ingesteld, een prijs die in Frankrijk betekende dat de betreffende leerling-kunstenaar enige jaren in Rome mocht gaan studeren. In het Koninkrijk Holland, waar de opleidingen aan de diverse stadstekenacademies toch wat provinciaal aandeden vergeleken met de Franse academische kunstopleiding, hield de Prix de Rome in dat de betreffende jongeling – meisjes hebben nooit naar zo'n subsidie gesolliciteerd – eerst twee jaar in Parijs doorbracht. Daar werd hij zo goed mogelijk bijgeschoold in de Franse traditie om daarna nog twee jaar in Rome te studeren. Op deze wijze zijn dertien kunstenaars naar het zuiden afgereisd. De blijken van hun vorderingen die ze jaarlijks moesten opsturen zijn in Rijksmuseum beland.²¹ Daarnaast liet Lodewijk Napoleon vanaf 1808 de Tentoonstellingen voor Levende Meesters organiseren. Deze zijn de hele eeuw door gehouden, om de twee jaar (later om de drie jaar) in Amsterdam, Den Haag en soms nog andere Nederlandse steden. Hier waren de Parijse jaarlijkse Salons het voorbeeld. Op deze verkooptentoonstellingen was een overzicht te zien (en te kopen) van de recente productie van de eigentijdse kunstenaars van dat moment. In tegenstelling tot nu werden toen ook werken van eigentijdse kunstenaars aangekocht voor het nationale kunstmuseum.²² Terwijl er in de Bataafse Tijd slechts zeven eigentijdse schilderijen waren binnengekomen, zijn er onder Lodewijk Napoleon 51 stuks de collectie komen verrijken, waarvan zeker 20 opgestuurd waren vanuit Parijs of Rome door de leerling-kunstenaars die de Prix de Rome hadden ontvangen.

In 1810 werd Lodewijk Napoleon door zijn broer naar Frankrijk teruggeroepen – hij had zich toch wat al te veel op de hand van zijn onderdanen getoond. Nederland werd toen deel van het Franse Keizerrijk.

²¹ E. Bergvelt, 'De élèves-pensionnaires van Koning Lodewijk Napoleon', in: Idem en anderen, *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Haarlem/Rome 1984) 45-77 (tevens 13 biografieën, ongepagineerd).

²² E. Bergvelt, 'Lodewijk Napoleon, de levende meesters en het Koninklijk Museum (1806-1810)', in: E. Koolhaas-Grosfeld e.a. ed., *Lodewijk Napoleon en de kunsten in het Koninkrijk Holland* (Zwolle 2007; = *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 56/57 (2005-2006)) 257-299.

Het waren benarde tijden: de weinige museummedewerkers werden niet betaald; ze moesten hun geld maar van de stad Amsterdam zien te krijgen.

Willem I (1814-1840)

Willem I nam in principe alle instellingen van Lodewijk Napoleon over en de ambtenaren mochten blijven zitten – de Franse bezetting was de Duitse niet. Wel stichtte hij een reeks nieuwe musea, namelijk in 1816 het al genoemde Koninklijk Kabinet van Schilderijen en het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden. Dit laatstgenoemde museum had een zeer gevarieerde collectie; er waren vooral buiten-Europese voorwerpen uit China en Japan (Decima) te zien en ook Nederlandse historische objecten.²³ Het heeft tot 1883 bestaan en werd toen opgenomen in het nieuwe Rijksmuseum. In 1818 volgde het Koninklijk Kabinet van Oudheden te Leiden.

Bij het aantreden van Willem I bevond het Koninklijk Museum zich nog steeds in het Koninklijk Paleis. Willem I liet dat als 's Rijks Museum verplaatsen naar het Trippenhuis aan de Kloveniersburgwal, waar het tot 1885 bleef. Toen werd het geplaatst in het nieuwe gebouw van P.J.H. Cuypers. Na de Slag bij Waterloo werd in Parijs gewerkt aan de terugkeer van de – zoals eerder gezegd de onteigende en dus genationaliseerde – stadhoudelijke collecties, die in verschillende Parijse musea waren ondergebracht.²⁴ De schilderijen kwamen na maanden onderhandelingen terug naar Den Haag, waar ze uiteindelijk in 1822 werden geplaatst in het Mauritshuis (als Koninklijk Kabinet van Schilderijen), overigens samen met het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden. Daarbij kreeg elk kabinet zijn eigen verdieping, wat in beide gevallen gezien de omvang van de collecties een niet heel riant behuizing vormde. Ook al lijkt de naamgeving op verschil te duiden, toch waren 's Rijks Museum en het Koninklijk Kabinet van Schilderijen gelijkwaardig: ze waren beide overheidsmusea die door de overheid werden bekostigd en elk besluit over aankopen moest door de

²³ Dat waren bijvoorbeeld de historische objecten die in 1825 bij de herordening van de collecties overgebracht waren uit 's Rijks Museum in het Trippenhuis, dat daarna een museum met louter schilderijen en een prentenkabinet werd.

²⁴ Soms wordt ten onrechte vermeld dat ook de Amsterdamse schilderijen naar Parijs zijn geweest, maar de 'roof' heeft zich hier grotendeels beperkt tot de bezittingen van de stadhouder. Deze was immers de vijand, wat de stad Amsterdam niet was.

koning worden genomen.²⁵ Dat heeft ertoe geleid dat er soms het misverstand is ontstaan dat Willem I ook zelf altijd heeft betaald voor de schilderijen; dat was zeker niet altijd het geval. Het grootste deel van het geld is door het ministerie betaald. Wanneer het budget voor de musea niet toereikend was en ook de post ‘onvoorzien’ op de rijksbegroting (waarover de koning vrijelijk mocht beschikken) uitgeput, dan bleek de koning bereid om zelf bij te springen. Hij kreeg een riant salaris van 2,4 miljoen gulden, dat mede bedoeld was als schadeloosstelling door de in de Franse Tijd geleden verliezen, zoals de voormalige stadhoudelijke collecties van natuur en kunst. Het was bedoeld om de hofhouding van te bekostigen en verbouwingen van de verschillende paleizen; en soms betaalde de koning de aankoop van kunstwerken voor de musea.

De museumdirecteuren kregen geen eigen budget, maar moesten, als ze schilderijen – en heel zelden beelden – wilden kopen, hun voorstellen met redenen omkleed indienen. Uitgangspunt voor beide directeuren was in hun museum een encyclopedisch overzicht te bieden van de kunstenaars uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden.²⁶ Ze gebruikten de eerdergenoemde biografische handboeken over Hollandse en Vlaamse schilders als uitgangspunt. In beide musea bestonden verlanglijsten met namen van kunstenaars, gebaseerd op die handboeken – overigens bestonden zulke lijsten niet op het gebied van de geschiedenis. Van elke in de handboeken besproken kunstenaar wilden ze een representatief werk, het liefst een topstuk. De collecties van hun musea zouden dan ook steeds meer op elkaar gaan lijken. De argumenten die ze gebruikten bij hun aankoopvoorstellen voor Nederlandse en Vlaamse schilderijen was vaak dat het betreffende schilderij een beter voorbeeld was van het werk van de schilder dan het al aanwezige. Zo moest er in het Rijksmuseum van Jan Asselijn een landschap komen, want diens *Bedreigde zwaan* was niet karakteristiek genoeg. Asselijn was namelijk bekend om zijn landschappen, niet om zijn dierstukken. Zo’n brief legde een lange ambtelijke weg door de Haagse burelen af (waarbij deze vaak werd gekopieerd). Uiteindelijk arriveerde het schrijven bij de koning die dan besloot of een voorstel al dan niet werd gehonoreerd.

²⁵ Bergvelt, *Pantheon*, 93-94.

²⁶ Daarnaast deden ze soms ook voorstellen op historisch gebied, die zoals gezegd veelal goedkoper waren; deze blijven hier verder buiten beschouwing. Zie: Bergvelt, ‘Great Narratives or Isolated Statements?’.

Dat wil echter niet zeggen dat de koning de *auctor intellectualis* van het aankoopbeleid was. Het ging om ad-hocbeslissingen, waarbij de grote lijnen door de directeuren waren uitgezet. Na aankoop, meestal op een veiling, volgde dan het Koninklijke Besluit waarin stond aan welk museum het werd toegewezen – in sommige gevallen hadden beide museumdirecteuren hun verlangens naar hetzelfde schilderij te kennen gegeven. Het was wel duidelijk dat de koning een voorkeur voor het Haagse museum had, dat was niet alleen te zien aan het toewijzingsbeleid, maar ook aan de bedragen die werden toegewezen: 250.000 tegenover 83.000 gulden. Hiervoor werden 220 respectievelijk 78 oude schilderijen gekocht. Het toewijzingsbeleid werd niet altijd door de twee directeuren toegejuicht. In gezamenlijk overleg stelden zij in 1825 een ruil voor, waarbij onder meer enkele besluiten van de koning werden rechtgezet. Een schilderij van Peter Paul Rubens en een van Anthony van Dyck die in 1822 door de koning aan het Mauritshuis waren toegewezen, kwamen toen terecht in het Trippenhuis.²⁷

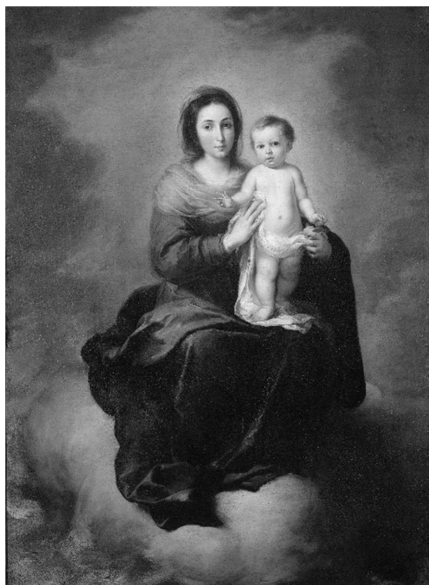
Uit hun uitlatingen wordt duidelijk dat beide museumdirecteuren het liefst wel een collectie met internationale meesters hadden beheerd, zoals Rafaël, Domenichino, Murillo en Poussin, maar op dat terrein hebben ze begrijpelijkerwijs weinig aanvragen ingediend. De reden om Nederlandse schilderijen af te wijzen door het ministerie of de koning was louter dat ze te duur waren. Buitenlandse schilderijen vielen in een andere, haast onbereikbare prijsklasse. Op het terrein van buitenlandse kunst was de koning wel de initiatiefnemer, maar helaas had hij niet altijd een gelukkige hand van aankopen.²⁸ Onder de wel geslaagde aanwinsten was een schilderij van Bartolomé Murillo (afb. 2). Het Mauritshuis kreeg de buitenlandse kunst toegewezen door de koning, waaraan hij overigens veel meer geld besteedde dan aan Noord- en Zuid-Nederlandse kunst; in het Trippenhuis moest de directeur zich tevredenstellen met het kopen van reproductieprenten voor het Rijksprentenkabinet dat sinds 1816 ook in het Trippenhuis was geplaatst.²⁹ Zo werden prenten naar de kartonschilderingen van Rafaël in Hampton Court gekocht (nu Victoria & Albert Museum,

²⁷ Bergvelt, *Pantheon*, 402.

²⁸ Dat kwam doordat er bij hem niet zozeer artistieke, maar ook sociale motieven meespeelden. Dan werd een werk aangekocht omdat de verkoper gesteund moest worden om welke reden dan ook. Zie: Bergvelt, *Pantheon*, 95-96.

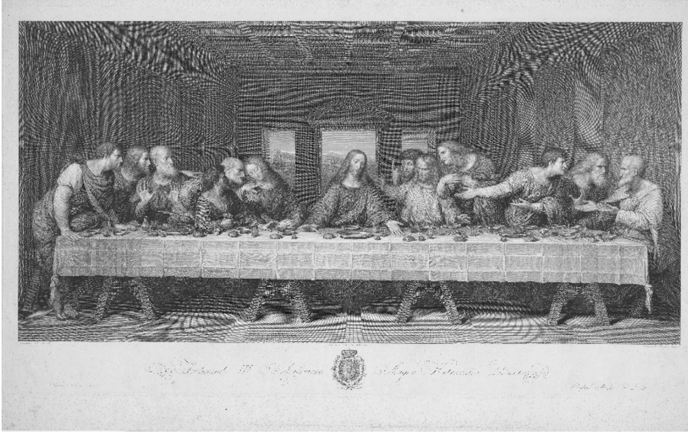
²⁹ Tekeningen zouden pas vanaf 1876 worden verzameld voor het Rijksprentenkabinet. Zie: Bergvelt, *Pantheon*, 123.

Londen). Een van de duurste aankopen op dat terrein was een prent naar Leonardo da Vinci's fresco met *Het Laatste Avondmaal* in Milaan voor 750 gulden (afb. 3). Voor dat bedrag konden drie eigentijdse schilderijen gekocht worden. Ook aan contemporaine kunst werd geld besteed; vanaf 1828 werd daarvoor zelfs jaarlijks 20.000 gulden uitgetrokken. Dat was voor beide musea samen.³⁰



Afb. 2: Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), *Maria met kind*, olieverf op doek, Mauritshuis, Den Haag, 296 (in bruikleen bij Rijksmuseum Amsterdam, SK-C-1366); in 1818 gekocht voor 20.160, 02 gulden (met een verloren gegaan schilderij van Guido Reni).

³⁰ E. Bergvelt, 'Nationale, levende en 19de-eeuwse meesters. Rijksmusea en eigentijdse kunst (1800-1848)', in: *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Weesp 1985; = *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984)) 77-149.



Afb. 4: Raphael Morghen (1758-1833) naar Leonardo da Vinci's *Laatste Avondmaal*, ets en gravure, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-70.879; in 1828 gekocht voor 750 gulden.

In principe zette Willem I dus het kunst- en museumbeleid van Lodewijk Napoleon voort, zij het met veel minder geld. Voor beide kunstmusea werden aankopen gedaan op het gebied van oude en eigentijdse kunst en geschiedenis, voor het Mauritshuis vooral buitenlandse kunst: waar bij Lodewijk Napoleon de nadruk had gelegen op de typische Nederlandse (en soms Vlaamse) Gouden Eeuw, besteedde Willem I vooral geld aan buitenlandse kunst en objecten uit de Klassieke Oudheid. Het duurste object dat onder Willem I voor de nationale musea werd verworven was een camee (gesneden steen) uit de klassieke oudheid. Dat was de zogenaamde 'Grote Camee' of *De triomf van keizer Constantijn*, waarschijnlijk in 315 na Christus gemaakt voor het hof van Constantijn de Grote, om Constantijns overwinning op zijn rivaal Maxentius in 312 te vieren; deze is tegenwoordig te zien in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden (afb. 4). Daarvoor trok Willem I in 1823 50.000 gulden uit, terwijl de duurste Nederlandse schilderijen daaronder bleven. In 1828 werd Rembrandts *Anatomische Les van Dr. Tulp* voor het Mauritshuis gekocht voor 32.000 gulden.³¹ Dat was overigens met behulp van de opbrengst van de zogenaamde 'dubbele'

³¹ Bergvelt, *Pantheon*, 116-117.

schilderijen van het Rijksmuseum die kort daarvoor geveild waren (voor ca. 22.000 gulden). De koning had goed geluisterd naar de argumenten van de museumdirecteuren: telkens ging het in hun voorstellen om een beter voorbeeld van het werk van de meester dan het al aanwezige schilderij in de collectie. Daarom kwam hij op het lumineuze idee – de koopman-koning immers – dat de ‘mindere’ en dus ‘dubbele’ die vervangen waren door betere schilderijen, wel verkocht konden worden. Zo werd er in 1828 een veiling georganiseerd.³² Ook voor *De Liefdesbrief* van Johannes Vermeer werd aan het einde van de eeuw, in 1893, niet zoveel betaald als voor de camee van Constantijn: 45.000 gulden.³³



Afb. 5: *De triomf van keizer Constantijn* of ‘De Grote Camee’, wsch. in 315 n.Chr. gemaakt voor het hof van Constantijn de Grote, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden; in 1823 aangekocht voor 50.000 gulden.

³² J.P. Filedt Kok, ‘The 1828 Sale of Paintings from the Rijksmuseum’, *The Rijksmuseum Bulletin* 57 (2009) 283-311.

³³ Bergvelt, *Pantheon*, 94. Overigens was er nauwelijks sprake van inflatie gedurende de negentiende eeuw.

In 1830 kwam door de Belgische Opstand een abrupt einde aan de aankopen voor beide musea. Tussen 1830 en 1870, in het midden van de zo nationalistisch geachte negentiende eeuw, werd er nauwelijks iets voor de rijksmusea uitgegeven; de salariering van de beampten werd zo mogelijk stopgezet; zelfs bij de suppoosten werd dat geprobeerd. Dat duurde tot 1870, toen de Nederlandse economie weer langzaam begon te bloeien.

Willem II (1840-1849)

In deze tijd van culturele kaalslag werd Willem II koning (1840-1849). In 1839, toen de situatie met België eindelijk geregeld was en de normale situatie leek terug te keren, mocht, nog net onder Willem I, langzaam weer begonnen worden met het doen van aankoopvoorstellen. Er waren onderhandelingen gaande met een eigentijdse kunstenaar over een schilderij dat te zien was geweest op de Tentoonstelling van Levende Meesters, toen Willem II koning werd. Onmiddellijk liet hij de onderhandelingen afbreken. Hij verbood daarna elke aankoop voor de musea.³⁴ Per definitie deed Willem II het tegengestelde van wat zijn vader had gedaan; hun relatie was dan ook slecht te noemen. Willem II's vijandigheid ten aanzien van de rijksmusea vond zijn oorzaak hoogstwaarschijnlijk in het feit dat zijn salaris was gekort. Terwijl zijn vader 2,4 miljoen gulden per jaar had gekregen, moest Willem II genoegen nemen met 1,5 miljoen: het grondgebied waarover hij regeerde was, door de afscheiding van België, nu eenmaal aanmerkelijk verkleind.³⁵

Willem II richtte daarentegen zijn artistieke belangstelling op zijn eigen privémuseum in de speciaal daarvoor gebouwde Gotische Zaal in Den Haag.³⁶ Sterker nog, hij heeft geprobeerd dat wat in de nationale musea als 'Koninklyk eigendom' aangemerkt kon worden terug te krijgen en in zijn privémuseum op te nemen. Het antwoord op de – als g^{ên}ant beschouwde – vraag van de koning wat koninklyk en wat rijksbezit was, werd door de museumdirecteuren, gesteund door de minister, eerst verstraagd. Na twee jaar werd de koning ongeduldig. Toen werd gezegd dat dat niet meer na te

³⁴ Bergvelt, *Pantheon*, 139-140.

³⁵ Bergvelt, *Pantheon*, 139.

³⁶ E. Bergvelt, 'De kunstverzamelingen en het museum van koning Willem II', in: S. Paarlberg en H. Slechte ed., *Willem II. De koning en de kunst* (Zwolle/Dordrecht/Luxemburg 2014) 82-109, 317-319.

gaan was.³⁷ Zo saboteerden ambtenaren en ministerie gezamenlijk succesvol de koninklijke poging om de generationaliseerde stadhouderlijke collectie te re-privatiseren en ook de schilderijen die door Willem I zelf bekostigd waren terug te halen uit de nationale musea.

In en rond de Gotische Zaal bracht Willem II zijn prachtige internationale collectie schilderijen en tekeningen onder. Ook als hij niet aanwezig was, kon het koninklijke museum bezocht worden. Aan het bijeenbrengen van de kunstcollecties heeft Willem II excessief veel geld besteed; berekend is dat hij gemiddeld zo'n 6.000 gulden besteedde aan de schilderijen. Dat was een van de redenen dat Willem II, financieel aanmerkelijk minder bekwaam dan zijn vader, een lening van 1 miljoen gulden bij zijn zwager, de tsaar van Rusland, moest aangaan. Daarbij had hij zijn kunstcollecties als onderpand gegeven. Toen de koning in 1849 plotseling overleed, moesten de erfgenamen de collectie te gelde maken en laten veilen om de tsaar de lening terug te kunnen betalen. Althans, dat dachten ze. Pas nadat een commissie meer dan 25 jaar bezig was geweest om orde te scheppen in de ondoorzichtige situatie van de koninklijke financiën, bleek dat de verkoop niet nodig was geweest.³⁸ Als gevolg daarvan bevinden de internationale meesterwerken uit de collectie van Willem II zich tegenwoordig in allerlei prestigieuze buitenlandse musea: in de Hermitage (St. Petersburg; werken van de Italiaanse kunstenaars Guercino en Sebastiano del Piombo en van de Nederlander Bartholomeus van der Helst), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Berlijn; van de Vlaamse primitieven Rogier van der Weyden en Simon Marmion), de Wallace Collection (Londen; schilderijen van Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Hobbema en Andrea del Sarto), The National Gallery of Art (Washington; van de Vlaamse primitief Jan van Eyck) en het Metropolitan Museum (New York; Rembrandt). Op de veiling van de schilderijen van Willem II in 1850 kocht de puissant rijke Amsterdamse verzamelaar Adriaan van der Hoop voor 13.714,50 gulden een schilderij van David Teniers. Dat bevindt zich nu als bruikleen uit het Amsterdamse kunstbezit in het

³⁷ Ook al was het niet eenvoudig, toch is het mij in de meeste gevallen gelukt om uit te zoeken wat door het ministerie en wat door de koning was bekostigd. Daarvoor moesten wel de archieven van beide musea, het ministerie en het Koninklijk Huisarchief geraadpleegd worden. Zie: Bergvelt, *Pantheon*, Bijlage XIII, 400-402 (voor de schilderijen die tussen 1814 en 1840 in het Rijksmuseum zijn beland). Zie ook: *ibidem*, 139 en het citaat in noot 8.

³⁸ E. Hinterding, 'De veiling van de eeuw', in: Paarlberg en Slechte, *Willem II*, 31.

Rijksmuseum.³⁹ Bovendien zijn op die veiling enkele tekeningen van Leonardo, 'Rafaël' en Rubens door de Amsterdamse verzamelaar C.J. Fodor verworven; deze bevinden zich nu in het Amsterdam Museum.⁴⁰ Het merendeel van de tekeningen werd gekocht door Engelse musea, zoals het British Museum.

In tegenstelling tot in andere landen waren de musea hier lange tijd geen onderwerp van discussie in de pers. De enige die kritiek uitte was de bekende auteur E.J. Potgieter (1808-1875). Hij was een historisch geïnteresseerde literator, niet een kunstkenner. In *De Gids*, een belangrijk cultureel tijdschrift waarvan Potgieter ook redactielid was, publiceerde hij in 1844 'Het Rijks-Museum te Amsterdam'. Ondanks de suggestie die van deze titel uitgaat, behandelde hij niet het hele museum maar leverde hij vooral kritiek op de eerste zaal in het Trippenhuys, die met de 'historiële portretten'. Volgens hem ontbraken daar afbeeldingen van vele helden en belangrijke historische gebeurtenissen. Potgieters uitgangspunt was dan ook heel anders dan dat binnen het museum, waar het om de kunst ging en waar historische aanwinsten min of meer toevallig waren. Het was een historische, nationalistisch te noemen visie, tegenover een artistieke visie die het ideaal nog steeds in het Zuiden had. Op Potgieters publicatie volgde een doodse stilte: er is geen enkele reactie bekend, binnen of buiten het museum.⁴¹ Geschiedenis zou pas weer een plaats in het nationale museum krijgen bij de opening van Cuyper's nieuwbouw in 1885.

Slotopmerkingen

De eigenaardigheden van de Nederlandse nationale musea (twee nationale kunstmusea, waar buitenlandse schilderijen grotendeels ontbreken en de nadruk op het Amsterdamse kunstbezit in het Rijksmuseum) zijn terug te voeren op de specifieke historische omstandigheden in Nederland.

³⁹ Bergvelt, *Pantheon*, 152.

⁴⁰ M. Jonker in Paarlberg en Slechte, *Willem II*, 281 (cat. no. 179; Leonardo), 281-282 (cat. no. 180; navolger van Rafaël); 284-285 (cat. no. 184; twee tekeningen van Rubens). Andere tekeningen bevinden zich nog in Nederlands koninklijk bezit en in Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

⁴¹ Bergvelt, *Pantheon*, 154-159; Idem, 'Potgieter's "Rijksmuseum" and the Public Presentation of Dutch History in the National Museum (1800-1844)', in: L. Jensen, J. Leerssen en M. Mathijssen ed., *Free Access to the Past. Romanticism, Cultural Heritage and the Nation* (Leiden/Boston 2010) 171-195.

Weliswaar werd hier net als in andere landen een nationaal museum gesticht door de Bataafse machthebbers, maar zonder Lodewijk Napoleon was het vermoedelijk daarbij gebleven en hadden we net als elders één nationaal museum gehad, dat in Den Haag had gestaan. Omdat Lodewijk Napoleon echter Amsterdam als hoofdstad koos en zijn Koninklijke Museum in zijn Koninklijke Paleis in Amsterdam werd ondergebracht, liep het hier anders dan in andere landen. Willem I had de uit Parijs teruggekeerde schilderijen kunnen samenvoegen met die in het Rijksmuseum, maar dat heeft hij nagelaten. Kennelijk wilde hij liever de voormalige stadhouderlijke schilderijen dicht bij zich in Den Haag houden als Koninklijk Kabinet van Schilderijen en alle herinneringen aan de Amsterdamse tegenstanders van Oranje, de Bataafse Tijd en Lodewijk Napoleon geïsoleerd in Amsterdam in 's Rijks Museum laten. Wel trok Willem I flinke geldsommen uit voor aankopen voor de verschillende nationale musea, zij het dat hij aanzienlijk meer geld aan het Haagse dan aan het Amsterdamse museum besteedde. Laat staan dat de Zuid-Nederlandse musea binnen het koninklijke dan wel ministeriële blikveld kwamen. Sindsdien hebben we hier twee nationale kunstmusea. Opvallend is overigens dat de pers pas aan het einde van de negentiende eeuw een rol gaat spelen; Potgieters artikel uit 1844 blijft de eruptie van een enkeling.

Zonder Lodewijk Napoleon was het aandeel van het Amsterdamse kunstbezit in het Rijksmuseum niet zo groot of wellicht geheel afwezig geweest. Dan had Amsterdam, net als de andere Nederlandse steden met enige ambitie, eerder een stedelijk museum gehad. Waar andere Nederlandse steden hun oude stedelijke kunstbezit combineerden en combineren met (plaatselijke) eigentijdse kunst, ontstond in Amsterdam eerst een nationaal museum (sinds 1808, met de nieuwbouw in 1885), toen een Stedelijk Museum (1895), dat zich in de loop der tijd tot een museum voor moderne kunst zou ontwikkelen en tot slot een Amsterdams Historisch Museum (1926), nu Amsterdam Museum.⁴² Ondanks dat bevindt het belangrijkste deel van het Amsterdamse kunstbezit zich nog steeds in het Rijksmuseum.

⁴² Wel waren er eerder stedelijke musea in Amsterdam, gewijd aan de aan de stad gelegateerde collecties van individuele verzamelaars, namelijk het Museum Van der Hoop (zie: R.E. Kistemaker, 'Museum Van der Hoop. Het eerste gemeentelijke museum van Amsterdam, 1855-1885', in: E. Bergvelt, J.P. Filedt Kok en N. Middelkoop ed., *De Hollandse meesters van een Amsterdamse bankier. De verzameling van Adriaan van der Hoop (1778-1854)* (Amsterdam 2004) 48-62), Museum Fodor (zie: E. Bergvelt, 'Carel Joseph Fodor en zijn museum. Een Amsterdams museum voor

Lodewijk Napoleon was degene die de basis heeft gelegd voor de huidige nadruk op het eigen nationale erfgoed. Dat was niet iets wat door Willem I en Willem II werd voorgestaan – laat staan een gevolg van nationalistische opvattingen ten aanzien van kunst – maar het gevolg van het zuinige beleid, zeker na de Belgische Opstand. De enige die het had kunnen veranderen, Lodewijk Napoleon, had andere prioriteiten en bovendien lijkt zijn eerste doel het laten zien dat hij een rechtgeaarde Hollander was: vandaar zijn nadruk op de Hollandse (en wat Vlaamse) Gouden Eeuw. Als het aan de museumdirecteuren had gelegen hadden zij net zo'n internationale collectie gehad als het Louvre of de National Gallery in Londen. In andere nationale musea werden de voormalige vorstelijke, internationaal georiënteerde, verzamelingen opgenomen (zoals in het Louvre of het Prado) of er werd op grote schaal in de negentiende eeuw aangekocht zoals voor de National Gallery na de hervormingen van 1855.⁴³ Hier heeft Willem I daarentegen wel het meeste geld voor het Mauritshuis aan internationale schilderijen besteed, maar op dat gebied had hij niet een gelukkige hand van aankopen. Voor het overige werd voor de beide musea schilderijen (en wat beelden) van zoveel mogelijk verschillende Nederlandse en Vlaamse kunstenaars gekocht, maar altijd met mate. Daaraan kwam een einde in 1830, door de Belgische Afscheiding. Willem II daarentegen stond regelrecht vijandig tegenover de Nederlandse overheidsmusea. Daarvoor mocht onder zijn bewind niets meer worden gekocht. Hij concentreerde zich op zijn particuliere internationale collectie kunstwerk, die werd verloren voor Nederland, vooral door zijn verregaande financiële onbekwaamheid.

moderne kunst', in: G. Reichwein, E. Bergvelt en F. Wieringa, *Levende Meesters. De schilderijenverzameling van C.J. Fodor (1801-1860)* (Amsterdam 1995) 34-50) en Museum Willet-Holthuysen (zie: H. Vreeken, 'Bij wijze van museum : oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010', 2 dln, proefschrift Universiteit van Amsterdam 2010).

⁴³ Voor die tijd was de situatie in het Londense nationale museum even treurig als in de Nederlandse rijksmusea in die tijd. Dat veranderde volledig na een parlementaire enquête en de daaropvolgende reorganisatie. Zie: E. Bergvelt, 'De Britse Parlementaire Enquête uit 1853. De "modernisering" van de National Gallery in Londen', in: E. Bergvelt, D.J. Meijers en M. Rijnders ed., *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Heerlen/Zwolle 2013; oorspronkelijk verschenen in 2005) 335-358.